



UNIVERSIDAD DE LA RIOJA

TRABAJO FIN DE ESTUDIOS

Título

La tradición interpretativa francesa de la flauta travesera: Un estudio a través de la fonografía.

Autor/es

ALEJANDRO DIESTRE INSA

Director/es

PABLO LORENZO RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ

Facultad

Escuela de Máster y Doctorado de la Universidad de La Rioja

Titulación

Máster Universitario en Musicología

Departamento

CIENCIAS HUMANAS

Curso académico

2016-17



La tradición interpretativa francesa de la flauta travesera: Un estudio a través de la fonografía., de ALEJANDRO DIESTRE INSA

(publicada por la Universidad de La Rioja) se difunde bajo una Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 Unported.

Permisos que vayan más allá de lo cubierto por esta licencia pueden solicitarse a los titulares del copyright.

© El autor, 2017

© Universidad de La Rioja, 2017

publicaciones.unirioja.es

E-mail: publicaciones@unirioja.es

Trabajo de Fin de Máster

La tradición interpretativa francesa de la flauta travesera.

Un estudio a través de la fonografía.

Autor:

Alejandro Diestre Insa

Tutor/es: Pablo L. Rodríguez Fernández

MÁSTER:

Máster en Musicología (654M)

Escuela de Máster y Doctorado



**UNIVERSIDAD
DE LA RIOJA**

AÑO ACADÉMICO: 2016/2017

ABSTRACT

La tradición interpretativa francesa de la flauta travesera es admirada por flautistas, profesores y estudiantes de flauta de todo el mundo. La mayoría de trabajos publicados hasta la fecha consisten en biografías de sus principales representantes o capítulos dedicados a los diferentes estilos nacionales en las historias de la flauta travesera. Este trabajo pretende estudiar esta tradición desde una perspectiva más práctica y aplicada: mediante el uso de grabaciones históricas que nos permitan demostrar las características que comparten los principales representantes de esta tradición y su evolución a lo largo del tiempo a través de flautistas de distintas generaciones.

Después de que Claude Taffanel ganara el primer premio del *Concours* de flauta del Conservatorio de París en 1860 con una de las nuevas flautas de plata sistema Boehm, su estilo fue rápidamente aceptado como modelo e imitado por muchos flautistas. El estilo francés se refiere principalmente al sonido, al uso de un *vibrato* continuo y un fraseo muy expresivo inspirado en la voz y el canto, así como a un alto nivel técnico y a una gran claridad y control de la articulación al servicio de la musicalidad y no del mero virtuosismo.

Tras un acercamiento a la figura de su fundador, Claude Taffanel, y sus principales representantes, así como a las causas que favorecieron el surgimiento y diseminación internacional de esta tradición, este trabajo se centra en el estudio de sus características en grabaciones de dos obras de referencia para el instrumento y que están muy relacionadas con esta tradición: *Sirynx* de Claude Debussy y el *Concierto para flauta y orquesta* de Jacques Ibert.

Palabras clave: Tradición interpretativa francesa, flauta travesera, Conservatorio de París, estudio fonográfico.

The French flute tradition is admired by flute players, teachers and flute students from around the world. Many works published to date consist of biographies of their main representatives or chapters dedicated to the different national styles in the histories of the transverse flute. This work aims to study this tradition from a more practical and applied perspective: using historical recordings that allow us to demonstrate the characteristics shared by the mains representing of this tradition and its evolution over time through flutists of different generations.

After Claude Taffanel won the first prize of the Flute *Concours* of the Paris Conservatoire in 1860 with one of the new silver Boehm flute, his style was quickly accepted as a model and emulated by many flautists. The French style mainly refers to the sound, the use of a continuous vibrato and a very expressive phrasing inspired by the voice and the song, as well as to a high technical level and a great clarity and control of the articulation in the service of musicality and not mere virtuosity.

After an approach to the figure of its founder, Claude Taffanel, and its main representatives, as well as to the causes that bring on the emergence and international dissemination of this tradition, this work focuses on the study of its characteristics in recordings of two works which are reference for the instrument and that are very related to this tradition: *Sirynx* of Claude Debussy and the *Concert for flute and orchestra* of Jacques Ibert.

Keywords: French tradition, flute, Paris Conservatory, phonographic study.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	1
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA:	4
2.1. Objetivos:	4
2.2. Metodología.....	4
3. LA TRADICIÓN INTERPRETATIVA FRANCESA DE LA FLAUTA TRAVESERA.....	7
3.1. El eclecticismo del S. XIX: los estilos nacionales.	11
3.2. El fundador y los representantes.	17
3.3. Características de la tradición interpretativa francesa.	20
3.3.1. Sonido, vibrato y fraseo.	21
3.3.2. Caso de estudio: Syrinx de Debussy.....	25
3.3.3. Articulación y virtuosismo técnico.	28
3.3.4. Caso de estudio: Concierto para flauta de Jacques Ibert.....	30
4. CONCLUSIONES.	34
5. BIBLIOGRAFÍA Y SITOGRAFÍA.....	36
5.1. Bibliografía.	36
5.2. Sitografía.	38
6. ANEXOS.	39
6.1. Anexo I: Breves biografías.....	39
6.1.1. Theobald Bohem (1794-1881).....	39
6.1.2. Louis Lot (1807-1896).....	39
6.1.3. Marcel Moyse (1889-1914).	40
6.1.4. Jean Pierre Rampal (1922-2000).	40
6.1.5. Emmanuel Pahud (1970-).....	41
6.2. Anexo II: Partituras.....	42
6.2.1. Claude Debussy: Syrinx.	42
6.2.2. Jacques Ibert: Concérto pour Flûte et Orchestre (I mov.).....	44
6.2.3. Jacques Ibert: Concérto pour Flûte et Orchestre (III mov.).....	45

1. INTRODUCCIÓN.

La historia de la música para flauta y la historia del propio instrumento están estrechamente ligadas. Desde que en 1707 Hoteterre publicara sus *Principios de la Flauta travesera...*, los desarrollos estructurales y mecánicos del instrumento han estado estrechamente relacionados con el desarrollo de la composición musical y de la práctica interpretativa de cada país¹.

La historia de la flauta travesera se divide, cronológicamente hablando, en dos fases, la de las flautas sistema antiguo, también conocidas como “German flute”, y la de la flauta Boehm. Aunque esta última acabó imponiéndose no tuvo una aceptación inmediata².

Las características musicales propias de los distintos países junto con las preferencias por determinados tipos de flautas y repertorios promovieron el desarrollo de diferentes “estilos nacionales” de interpretación. Para la mayoría de autores, hoy en día podemos hablar de un estilo interpretativo internacional muy influenciado por la herencia de la tradición interpretativa francesa³.

Muchos flautistas extranjeros mostraron su admiración y adoptaron el llamado *estilo francés*, entre ellos el legendario Sir Geoffrey Gilbert⁴. En su etapa como flauta solista de la London Philharmonic Orchestra (1933-1948) bajo la batuta de Sir Thomas Beecham, comenzó a tener serias dudas y prejuicios sobre su propio estilo nacional⁵. Gilbert observó que ni él ni otros destacados flautistas ingleses eran requeridos para sesiones de grabación o conciertos importantes.

¹ Hoteterre, *Principes de la Flûte Traversière ou flute d'Allemagne. De la Flute a bec, ou flute douce, et du haut-bois* (París, Cristophe Ballard, 1707).

² Nancy Toff: *The flute book, a Complete Guide for Students and Performers*, Nancy Toff (ed.) Oxford Musical Instrument Series (New York, Oxford University Press, 2012), p. 41.

³ *Ibíd*, p. 103.

⁴ Edward Blakeman: “Gilbert, Geoffrey”, *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*, Oxford University Press (última consulta: Marzo de 2017).
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/11127?q=gilbert&search=quick&pos=12&start=1#firsthit>

⁵ William Montgomery and Sally J. Yearwood: “Geoffrey Gilbert – Teacher of the Greats”, *Flute talk*, Vol. 3, Nº 5 (Enero 1984), p. 3.

Tanto las compañías discográficas inglesas como la BBC importaban artistas franceses como Marcel Moyse o René Le Roy para sus grabaciones y emisiones radiofónicas. Cuando el productor Fred Gaisberg le dijo que la Gramophone Company era reacia a realizar grabaciones con flautistas ingleses, Gilbert tomó la difícil decisión de cambiar su estilo en mitad de su carrera⁶. Gilbert recuerda el agónico proceso que padeció cuando intentaba cambiar su estilo al mismo tiempo que mantenía su puesto en la London Philharmonic. Ante una decisión de tal magnitud Gilbert fue a consultar a Beecham: “Él fue muy simpático y dijo que si yo pensaba que hacer este cambio era lo mejor me daría todo el apoyo y soporte que necesitara⁷.”

El estudio de los grandes flautistas de nuestro pasado cercano raramente se ha centrado en el análisis de sus grabaciones. Las Historias de la Flauta travesera tradicionalmente se han enfocado en el estudio de fuentes documentales escritas y pictóricas descuidando las grabaciones históricas. El difícil acceso a éstas grabaciones, la dificultad para su reproducción o la propia escasez de las mismas son algunas de las causas para este descuido. Las primeras grabaciones de la flauta nunca fueron tan populares como las de otros instrumentos como el piano o las grabaciones orquestales o vocales, por eso fueron producidas en menor cantidad y llegaron a menos sitios, al menos hasta la introducción del L.P. o disco de vinilo en 1947.

Los grandes avances técnicos en los sistemas de grabación, producción y reproducción del sonido nos permiten hoy en día disponer de Ediciones digitalizadas o archivos sonoros online de estas grabaciones históricas⁸. Si hay algo más interesante que su evidente aplicación al estudio de la historia de la flauta es que muestran evidencias de “estilos” y tradiciones interpretativas fuertemente ligadas al siglo XIX. Por ejemplo, Marcel Moyse, el que fuera alumno

⁶ Nancy Toff: *The flute book, a Complete Guide for Students and Performers*, Nancy Toff (ed.) Oxford Musical Instrument Series (New York, Oxford University Press, 2012), p. 106.

⁷ Angeleita Stevens Floyd: *The Gilbert Legacy. Methods, Exercises, and Techniques for the Flutist* (Iowa: Winzer Press, 2004), pp. 8-18.

⁸ CHARM, Brithis Library, la web de Robert Biggio, o los canales de youtube de Kirio Matsuda y Victrola Credenza.

en el Conservatorio de París del fundador de la “escuela francesa” Paul Taffanel, realizó grabaciones de forma continuada hasta finales de la década de 1940⁹.

Claude Dorgeuille (1929-2009) escribió el único estudio publicado hasta la fecha sobre la tradición interpretativa francesa: *L'École française de flûte* (París: Editions Codberg, 1983, rev. 1994)¹⁰. Sin embargo, al amparo de las nuevas tecnologías y el fácil acceso a grabaciones, la discusión sobre estilos o tradiciones interpretativas es un tema de plena actualidad. La mayoría de autores ha centrado sus esfuerzos en biografar a los principales representantes de esta tradición, pero; ¿Cuáles son sus características?, ¿Podemos demostrarlas mediante el estudio de fuentes fonográficas?, ¿Por qué esta fuerte tradición interpretativa se desarrolló en Francia y qué factores contribuyeron su desarrollo y diseminación? Y, ¿Qué importancia sigue teniendo hoy en día?

⁹ Edward Blakeman, "Moyse, Marcel", *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press (última consulta: Marzo 2017).

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/19264>

¹⁰ Transcrito y revisado por Edward Blakeman: *The French Flute School, 1860-1950* (London: Tony Bingham, August, 1986).

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA:

2.1. Objetivos:

- Ofrecer una visión general del desarrollo y evolución de la tradición interpretativa francesa de la flauta travesera a lo largo de los años.
- Resumir las contribuciones de los personajes más destacados relacionados con esta tradición interpretativa; Constructores de instrumentos, flautistas, profesores y compositores.
- Determinar los factores que estimularon su desarrollo y diseminación hacia otros países y continentes.
- Determinar las principales cualidades y características de la tradición interpretativa francesa y demostrarlas mediante el uso de grabaciones históricas.
- Observar la importancia e impronta que tiene la tradición interpretativa francesa de la flauta travesera hoy en día.

2.2. Metodología.

Esta investigación se ha basado, por un lado, en el estudio de la literatura existente sobre la tradición interpretativa francesa de la flauta travesera y por otro, en el estudio y demostración de las características de esta tradición en grabaciones históricas de sus principales representantes.

A lo largo del documento apor to enlaces a grabaciones que permiten comprobar las características de esta tradición y sus diferencias con otras tradiciones o estilos nacionales.

La primera fase del trabajo, que corresponde al capítulo 3, ha consistido en el rastreo de toda la información previa sobre esta materia en diversas publicaciones. Sobre todo, historias de la flauta travesera, artículos, biografías de flautistas franceses o representantes de esa tradición y también los métodos de flauta que publicaron y que muestran, de forma intrínseca, muchos de los rudimentos, elementos y características de esta tradición interpretativa.

Con esta recopilación y búsqueda de información he podido trazar la historia y evolución de la tradición interpretativa francesa desde su origen, en la segunda mitad del siglo XIX, y dentro de un contexto de eclecticismo y convivencia de diferentes estilos nacionales. He analizado las contribuciones de Taffanel, el fundador de la escuela francesa, y sus representantes, así como de otras personalidades de gran relevancia en el desarrollo y éxito de esta tradición. También los factores que han favorecido su diseminación y la asimilación internacional de muchas de sus características, así como la impronta de esta tradición en la actualidad.

En el apartado 3.3, analizo las características del estilo francés en manos de sus principales representantes. Es muy interesante la comparación de estas mismas características estilísticas con otros estilos nacionales mediante las grabaciones. He realizado un análisis de las características de la tradición francesa en ejemplos concretos, comparando fragmentos de grabaciones de dos obras de referencia del instrumento y muy relacionadas con este estilo interpretativo como son *Syrinx* de Cl. Debussy y el *Concierto para flauta* de J. Ibert. Para ello he seleccionado a tres representantes de esta tradición de diferentes generaciones, con el fin de poder demostrar que realmente podemos hablar de una tradición interpretativa o estilo y de cómo ha llegado hasta nuestros días, como son Marcel Moyse, J. Pierre Rampal y Emmanuel Pahud. Para este apartado (3.3), he creado un canal en youtube, donde dirigen los enlaces, con los cortes que ejemplifican cada característica del estilo francés¹¹.

Los archivos digitales de grabaciones de bibliotecas y otras instituciones, nos permiten, hoy en día, acceder con facilidad a reliquias sonoras que nos muestran de primera mano la evolución y desarrollo de los estilos interpretativos. Han sido de gran ayuda las grabaciones, de su propia colección privada, que Christopher Steward pone a disposición de los curiosos en la página web del fabricante de flautas e historiador Robert Bigio, o los canales en youtube de Kirio matsuka y

¹¹ https://www.youtube.com/playlist?list=PLxigxle87fMN8etS4ociBeR4LS_U9Nm_Y

VictrolaCredenza¹². Así mismo, ha sido de gran ayuda la discografía de la autora Susan Nelson: *The Flute on Record, The 78 rpm era*¹³.

¹² <http://www.robertbigio.com/index.htm>;
<https://www.youtube.com/user/Sonorekirio/videos>;
<https://www.youtube.com/channel/UCUmOsKiNAuAEO3Vsch0ep3g> (última consulta: marzo 2017).

¹³ Susan Nelson: *The flute on Record, The 78-rpm era. A discography* (Oxford, The Scarecrow Press, Inc. 2006).

3. LA TRADICIÓN INTERPRETATIVA FRANCESA DE LA FLAUTA TRAVESERA.

La tradición interpretativa francesa, también llamada “escuela moderna francesa...” se identifica, en sus inicios, con la influencia y pedagogía que Paul Taffanel (1844-1908) ejerció durante sus años como profesor del Conservatorio de París de 1893 a 1908, así como por la adopción de la flauta de plata sistema Boehm (1794-1881)¹⁴. Tras ganar el primer premio del *Concours* del Conservatorio de París en 1860, su estilo fue rápidamente aceptado como modelo por muchos flautistas que trataron de emularlo. Por eso Taffanel es conocido entre intérpretes y estudiosos de la flauta travesera como el padre de la Tradición interpretativa francesa¹⁵.

La esencia del estilo francés es el sonido; brillante, puro, dulce y sobre todo refinado. No es necesario un sonido potente, se valora mucho más la calidad frente a la cantidad. El estilo francés está muy relacionado con las ideas estéticas de Debussy que en 1904 decía “La música francesa es clara, elegante, simple y con una declamación natural. Por encima de todo, su función es proporcionar placer¹⁶”.

La gran mayoría de la bibliografía escrita sobre la tradición interpretativa francesa consiste en publicaciones de tipo biográfico sobre sus principales representantes como Taffanel, Moyse, Gilbert, Rampal o Galway¹⁷.

El principal estudio biográfico sobre Taffanel es el libro titulado *Taffanel, Genius of the Flute* de Edward Blakeman¹⁸. El autor, junto a otras muchas publicaciones e investigaciones sobre la flauta travesera, ha escrito muchas de

¹⁴ Las primeras raíces del estilo francés y que algunos autores han denominado como “primera escuela francesa” se remontan a Hotteterre y su *Principios de la Flauta travesera* publicado en 1707. En este método ya se presta una especial atención a la expresividad, la variedad de articulaciones, el *vibrato*, técnica de dedos...

¹⁵ Claude Dorgeuille: *The French Flute School, 1860-1950* (London: Tony Bingham, August, 1986), p. 23.

¹⁶ Nancy Toff: *The flute book, a Complete Guide for Students and Performers*, Nancy Toff (ed.) Oxford Musical Instrument Series (New York, Oxford University Press, 2012), p. 104.

¹⁷ Véase bibliografía.

¹⁸ Edward Blakeman: *Taffanel, Genius of the Flute* (New York, Oxford University Press, 2005).

las entradas de grandes flautistas como Geoffrey Gilbert, Marcel Moyse o el propio Taffanel en el prestigioso *Diccionario Grove de la música*. Blakeman afirma en su libro:

No habría habido una influyente Escuela francesa de la flauta travesera en el siglo XX sin él (Taffanel), y ciertamente, no uno con una estética tan claramente definida impuesta por él mismo en toda Europa y más allá¹⁹

Como resultado de esta influencia duradera, que se ha extendido a lo largo de varias generaciones, Taffanel ha sido reconocido como "el padre de la escuela francesa"²⁰.

En 1983, el flautista y autor francés Claude Dorgeuille publicó *The French Flute School: 1860-1950*²¹. En esta obra, el único estudio publicado sobre la "escuela francesa", el autor identifica a los sucesores de Taffanel sobre la base de lo que para él son las características que definen la tradición interpretativa francesa. Incluye capítulos biográficos, un apéndice con listados de las piezas de concurso del Conservatorio de París, así como una discografía de Christopher Steward de grabaciones para flauta realizadas hasta 1950.

Son muy interesantes, en esta obra pionera y referencia obligada en el estudio de esta tradición, los breves comentarios de algunas de las grabaciones históricas de los que él identifica como los sucesores más significativos de la tradición interpretativa francesa: Adolphe Hennebains, Philippe Gaubert, Marcel Moyse y René Le Roy²². Es precisamente en éste último en quien Dorgeuille tipifica el ideal del estilo de la Escuela francesa. Dorgeuille afirma en su libro que estas grabaciones muestran el "ideal estético" de la tradición interpretativa francesa y señala como característica principal la belleza y calidad del sonido, que se puede apreciar en la claridad, color, precisión y homogeneidad en todos los registros. Además, Dorgeuille habla sobre la calidad del *legato*, así como la "libertad, flexibilidad y variedad de articulaciones" que han sido seña de identidad

¹⁹ Edward Blakeman: *Taffanel, Genius of the Flute* (New York, Oxford University Press, 2005), p. 218.

²⁰ *Ibíd*, p. 4.

²¹ Claude Dorgeuille: *The French Flute School, 1860-1950* (London: Tony Bingham, August, 1986).

²² *Ibíd*, p. 42.

de estos flautistas. Dorgeuille también afirma que los flautistas de la escuela francesa mostraban “un modelo insuperable de perfección técnica, junto a un estilo interpretativo inspirado en el noble repertorio clásico²³.”

Dorgeuille señala que, a partir de 1950, se produce un cambio notable en el estilo interpretativo de los flautistas y que su sonido ya no es el característico de la escuela francesa. Para el autor, esta tradición interpretativa se extinguió, tal y como se indica en la siguiente declaración:

Es falso (aunque a veces se oye decir) que la técnica ha progresado. La inadecuación técnica se oculta voluntariamente bajo el pretexto de la estética. El *vibrato* gutural pretende dar vida a un sonido que carece de ella; Se evita la articulación y se usa menos variedad (el doble y triple picado no se dominan), dando la ilusión de un *legato* que el apoyo de una respiración deficiente no puede realmente sostener; y lo peor de todo, los *Tempi* son demasiado rápidos e imposibilitan una interpretación natural y “cantada”²⁴.

Dorgeuille concluye que, aunque la existencia de una tradición francesa de la flauta travesera le parece innegable, como queda demostrado en su obra y en el legado de grabaciones que nos permiten apreciar la calidad y originalidad de esta tradición, su desaparición total hoy en día, le parece no menos incontestable²⁵.

Otra fuente fundamental para este trabajo, han sido las Historias de la flauta travesera publicadas por Bate, Meylan, Debost, Toff, Biggio o Powell²⁶. Todas ellas dedican capítulos al estudio de las diferentes tradiciones interpretativas que coexistieron durante el siglo XIX y gran parte del XX.

El flautista inglés Ardal Powell, el último de los citados anteriormente, es una las grandes voces sobre la flauta travesera. Powell es el Presidente de “Folkers & Powell, Fabricantes de Flautas Históricas” en Hudson, New York. Ha escrito numerosos libros y artículos sobre la flauta y su interpretación, sobre todo,

²³ Claude Dorgeuille: *The French Flute School, 1860-1950* (London: Tony Bingham, August, 1986), p. 49.

²⁴ *Ibíd.*

²⁵ *Ibíd.*, p. 66.

²⁶ Véase bibliografía.

centrándose en los siglos XVII, XVIII y XIX. También es el autor del sitio web www.flutehistory.com, que contiene gran cantidad de información sobre la historia de la flauta travesera, así como artículos de opinión y entradas a flautistas o fabricantes. En su libro *The Flute*, que por publicarse en 2002 es una de las Historias de la flauta travesera más actualizadas y de referencia, Powell establece como principales características del estilo francés: el uso de la flauta de plata, la preocupación por la calidad del sonido, un repertorio estandarizado y un corpus didáctico entre los que el método de Taffanel-Gaubert y el de Marcel Moyse ocupan el lugar central²⁷.

Powell afirma que las grabaciones históricas pueden ayudarnos a diferenciar entre el estilo original de la Escuela francesa de Taffanel y el estilo internacional con influencia francesa que emergerá posteriormente de ella²⁸. Aunque desde 1930 algunos flautistas extranjeros como el inglés Geoffrey Gilbert (1914-1989), el alemán Gustav Scheck (1901-1984) o el americano William Kincaid (1895-1967) adoptaron las flautas metálicas de sonido brillante y comenzaron a utilizar el característico *vibrato* de los flautistas franceses, su estilo nunca llegó a ser puramente francés.

Powell afirma que, en torno a la década de 1970, la Escuela francesa de la flauta, en el sentido estricto del término, había desaparecido sustituyéndose por el nuevo estilo internacional.

Ha sido de gran ayuda la discografía de la flauta travesera de Susan Nelson²⁹. Se trata de una excelente guía de las grabaciones comerciales de flauta travesera realizadas de 1889 a 1954 y contiene información sobre la propia grabación y abundantes notas y bibliografía de cada flautista.

²⁷ Taffanel y Gaubert: *Méthode Complète de Flûte* (Paris: Alphonse Leduc, 1923); Marcel Moyse: *De la sonorité: art et technique* (Paris: Alphonse Leduc, 1932).

²⁸ Ardal Powell: *The Flute*, Yale Musical Instrument Series (New Haven and London, Yale University Press, 2002), p. 208-224.

²⁹ Susan Nelson: *The flute on Record, The 78-rpm era. A discography* (Oxford, The Scarecrow Press, Inc. 2006).

3.1. El eclecticismo del S. XIX: los estilos nacionales.

Entre la primera “edad de oro” de la flauta travesera a principios del siglo XVIII hasta el nacimiento de la industria discográfica a principios del siglo XX, estilos interpretativos muy diferentes podían escucharse en las ciudades europeas. Hoy conocemos acerca de estas tradiciones no solo por lo que los flautistas, directores o críticos escribieron sobre la flauta travesera y su interpretación, sino por las diferentes cualidades sonoras de los instrumentos que se tocaban en cada país, así como gracias a las primeras grabaciones fonográficas que preservaron la muestra de estos estilos nacionales de interpretación³⁰.

Los flautistas ingleses del siglo XIX recibieron la herencia del flautista Charles Nicholson (Liverpool 1795, Londres 1837), famoso por su brillante técnica, potente sonido, así como por su gran expresividad en tempos lentos. Nicholson fue, probablemente, uno de los flautistas más controvertidos de su tiempo. Su sonido oscuro y potente no fue admirado en el ámbito internacional, sin embargo, fue tomado como modelo en Inglaterra. Su gran envergadura y tamaño de sus dedos le permitió tocar con una flauta diseñada por su padre, con orificios inusualmente grandes tanto para los dedos como para la embocadura que le daban ese plus de sonoridad. Precisamente, en 1831, durante una de sus giras por Europa como flautista, Theobald Boehm presenció varios conciertos de Nicholson en Londres. Quedó tan asombrado con su potente y rico sonido que decidió desarrollar un nuevo instrumento con la idea de los orificios mayores añadiendo mejoras que paliaran los defectos acústicos inherentes a las flautas de sistema antiguo. Para ello, cubrió los orificios con llaves redondas o de anillo para que pudieran ser controlados por los dedos a distancia mediante un mecanismo³¹.

³⁰ **Audición:** Es sabido que Edward de Jong (1837-1920) es el flautista que realizó grabaciones con más edad. Su primer profesor posiblemente naciera en el siglo XVIII. Edward de Jong nació en Holanda y se trasladó a Inglaterra a la edad de 20 años. Accedió al puesto de flauta solista en la Hallé Orchestra de Manchester cuando ésta se fundó en 1858.

Se puede escuchar una grabación realizada en 1907 en el siguiente enlace:

<http://www.robertbigio.com/de-jong.htm>

³¹ Nancy Toff: *The flute book, a Complete Guide for Students and Performers*, Nancy Toff (ed.) Oxford Musical Instrument Series (New York, Oxford University Press, 2012), p. 49.

El sonido sin *vibrato* y el uso de flautas de madera o la búsqueda de un timbre más oscuro en las flautas de metal, la técnica de una embocadura firme, con los labios estirados tipo sonrisa que produce un sonido directo y penetrante, estrecho en el registro agudo y que recuerda al oboe en el registro grave, se consideraron los ideales del estilo interpretativo inglés hasta después de la Segunda Guerra mundial.

El principal exponente del estilo antiguo inglés es, para la mayoría de autores, Robert Murchie (1884-1949)³².

Muchas de las grabaciones más brillantes de comienzos del siglo XX fueron realizadas por intérpretes ingleses, pero la industria discográfica comenzó a demandar de forma casi exclusiva el estilo francés en torno a 1930³³.



En estas dos flautas se aprecia de forma clara la diferencia en el tamaño de los orificios.

La primera, del fabricante Henry Potter, es el tipo de flauta que Nicholson prefería de joven.

La segunda, del fabricante Thomas Prowse, es el modelo C. Nicholson's Improved patentado por Nicholson padre.

Fuente: <http://www.mcgee-flutes.com>

En Alemania, Rusia y los países del este de Europa, el estilo interpretativo se asemejaba al inglés, aunque su sonido tendía a ser más amplio y oscuro y prácticamente sin *vibrato*.

En Viena, la flauta Boehm solo ganó aceptación ya entrado el siglo XX, como en Alemania, donde también su aceptación fue lenta ya que consideraban que

³² **Audición:** Robert Murchie (1884-1949) estudió en el Royal College of Music. Fue uno de los más aclamados flautistas en Londres y sucedió a Albert Fransella en la orquesta de la Royal Philharmonic Society y en la Queen's Hall Orchestra. Posteriormente formó parte de la BBC Symphony Orchestra. <http://www.robertbigio.com/murchie.htm>

³³ Ardal Powell: *The Flute*, Yale Musical Instrument Series (New Haven and London, Yale University Press, 2002), p. 186-207.

su sonido era demasiado potente y poco expresivo. Por eso, los constructores alemanes trabajaron en el desarrollo de su flauta cónica tradicional. El flautista de Leipzig Maximilian Schwedler (1853-1940) desarrolló la “flauta reformada” con el fin de mejorar los problemas de afinación comunes en las flautas de sistema antiguo. Cuando Boehm introdujo el instrumento, el admirado virtuoso de la flauta Franz Doppler era solista de la Opera Imperial y profesor en el Conservatorio de Viena y su preferencia hacia los instrumentos sistema antiguo marcaba tendencia allí. La fuerte tradición alemana que se remontaba a J. J. Quantz hizo que los flautistas mostraran una gran reticencia hacia influencias foráneas, aunque, coincidiendo con el final de la Segunda Guerra Mundial, las flautas estilo alemán y su estilo interpretativo estaban ya completamente desaparecidos³⁴.

Los Estados Unidos fueron “la segunda casa” del estilo francés durante las primeras décadas del siglo XX, cuando toda una generación de estudiantes de Taffanel y Gaubert emigraron a América: Los hermanos André y Daniel Maquarre, flautas solistas de la Boston y la Philadelphia orquestas, respectivamente; René Rateau, solista de la Chicago Symphony; Georges Barrère, primera flauta de la New York Symphony Orchestra; y Georges Laurent, de la Boston Symphony. Todos estos flautistas difundieron en los Estados Unidos las ideas y características de la tradición interpretativa francesa y favorecieron que la flauta Boehm ganara adeptos rápidamente entre los flautistas profesionales. Algunos fabricantes estadounidenses como Wm. S. Haynes Co., no tardaron en copiar los instrumentos franceses.

En torno a 1930, fruto de la mezcla de tradiciones, surgió un estilo internacional, con un sonido más rico y potente, pero con una fuerte influencia francesa³⁵.

³⁴ **Audición:** Josef Niedermayr (1900-1962) fue solista en la Vienna Philharmonic desde 1921 hasta 1962, cuando fue sucedido por su hijo Meinhart Niedermayr, quien se retiró en 2003.
<http://www.robertbigio.com/niedermayr.htm>

³⁵ **Audición:** William Kincaid (1895-1967), estudiante de Georges Barrère, fue primer flauta de la Philadelphia orchestra durante cuatro décadas desde 1921. Kincaid enseñó a muchos de los más afamados flautistas de la siguiente generación, incluido Julius Baker.
<http://www.robertbigio.com/kincaid.htm>

Japón también adoptó este estilo internacional (francés más americano). La primera flauta Boehm, una Haynes de plata, fue importada en 1921 por Masao Okamura quien había estudiado en Los Ángeles con Barrère. A mediados de la década de 1930 las grabaciones de Moyse comenzaron a circular por Japón. Mientras tanto, en 1923 Koichi Muramatsu había comenzado a fabricar flautas de plata sistema Boehm copiando los instrumentos franceses³⁶.

Como en otros instrumentos, el Conservatorio de París dominó la interpretación flautística en todo el mundo a principios del siglo XX. Los primeros representantes de la tradición interpretativa francesa, con su búsqueda de un sonido brillante, con *vibrato* continuo y un fraseo muy expresivo, se inspiraron en los elementos estilísticos de algunos instrumentistas y cantantes de su tiempo, como los violinistas Gerges Enesco, Jacques Thibaud y Fritz Kreisler o el tenor Enrico Caruso. Además de las características anteriores, la tradición francesa extendió el uso de instrumentos de plata con los que obtenían su sonido puro, brillante y homogéneo en todos los registros y tendían a utilizar una embocadura más relajada que en el estilo inglés.

Claude Taffanel y sus alumnos diseminaron esta tradición interpretativa a otros países europeos y a Estados Unidos. En torno a 1960 todos los países habían adoptado los elementos, características, técnica e instrumentos del estilo francés.

El nuevo estilo de interpretación que nace con Paul Taffanel en 1860 recogía la herencia de sus principales predecesores en el cargo de profesor del Conservatorio de París: François Devienne, Jean-Louis Tulou y Louis Dorus. Todos ellos enseñaban en el Conservatorio, actuaban regularmente con los mejores ensembles parisinos y publicaron métodos y guías para la interpretación que influenciaron todos los aspectos de la interpretación de la flauta travesera en Francia.

Devienne (1759-1803), escribió un manual con instrucciones para estandarizar el estilo flautístico en Francia y su *Nuevo método teórico y práctico para la Flauta Travesera* (1794) tuvo un éxito inmediato y fue el método de

³⁶ Nancy Toff: *The flute book, a Complete Guide for Students and Performers*, Nancy Toff (ed.) Oxford Musical Instrument Series (New York, Oxford University Press, 2012), p. 107.

referencia en el Conservatorio. Además, se inicia la tradición de publicar métodos de flauta travesera que siguieron todos los profesores del Conservatorio.

Tulou (1786-1865), ejerció durante un largo periodo (1829-1859) como profesor del Conservatorio. Durante estos años escribió un método para flauta y numerosas piezas para promover el uso de sus propios instrumentos. Como fabricante de flautas, él favoreció el modelo de madera “sistema antiguo” de su propia firma y con intereses comerciales previno sobre la adopción en el Conservatorio del nuevo modelo de madera ideado por Boehm³⁷.

Dorus (1812-1896), que sucedió a Tulou en el Conservatorio, fue uno de los parisinos más entusiastas por las primeras flautas metálicas y de madera con sistema Boehm que comenzó a utilizar ya en 1837³⁸. En 1860, al acceder Dorus al puesto de profesor, el sistema Boehm fue oficialmente adoptado por el Conservatorio lo que abrió la puerta a lo que algunos autores han llamado “una nueva era en la flauta travesera”³⁹.

Claude Taffanel (1844-1908), uno de los primeros alumnos de Dorus, fue el primero que ganó el primer premio del *Concours* de flauta del Conservatorio en 1860 con una flauta sistema Boehm⁴⁰.



Flautas “sistema simple”, siglo XIX.
Fuente: <http://www.oldflutes.com>

³⁷ Ardal Powell: *The Flute*, Yale Musical Instrument Series (New Haven and London, Yale University Press, 2002), p. 159.

³⁸ *Ibíd*, p. 171.

³⁹ Tula Giannini: *Great Flute Makers of France: The Lot and Godfroy Families 1650-1900* (London: Tony Bingham, 1993), p. 172.

⁴⁰ Ardal Powell: *The Flute*, Yale Musical Instrument Series (New Haven and London, Yale University Press, 2002), p. 215.



Arriba: Flauta Boehm modelo 1832.

Centro: Flauta Boehm modelo 1847.

Abajo: Flauta Boehm plata, fabricante Louis Lot, nº 560.

Fuente: <http://www.oldflutes.com>; <http://www.robertbigio.com>

H. Macaulay Fitzgibbon dedica el capítulo XIV de su obra *The Story of the flute*, publicada en 1914, a analizar y comparar el estilo británico de interpretación con el francés, italiano y alemán:

La escuela inglesa (fundada por Charles Nicholson) difiere de la mayoría de intérpretes continentales, principalmente, por el vigor y potencia de su sonido, especialmente en las notas graves. En manos de flautistas poco cualificados hay cierta tendencia a la tosquedad del tono y a la falta de refinamiento y delicadeza. El flautista francés y belga, se centra principalmente en producir un sonido puro, brillante y dulce más que en el volumen, calidad en lugar de cantidad⁴¹.

Fitzgibbon también realiza un interesante censo del número de flautistas profesionales de su tiempo (1914) según su país de procedencia. Alemania y Austria, 201; Francia, 85; Inglaterra, 54; Italia, 46. Aunque el estilo francés se hacía cada vez más popular, destaca claramente el predominio de flautistas alemanes y austriacos en aquellos años.

⁴¹ H. Macaulay Fitzgibbon: *The Story of the Flute*, 2ª ed., rev. (New York: Scribners, 1928), p. 217.

3.2. El fundador y los representantes.

La tradición interpretativa francesa se identifica con la gran influencia y pedagogía de Paul Taffanel (1844-1908), que fue profesor del Conservatorio de París de 1893 a 1908. Dada su enorme influencia en las siguientes generaciones de flautistas, Taffanel es reconocido por los principales autores como el “padre de la escuela moderna de la flauta”⁴².

Algunas de las contribuciones más importantes de Taffanel a la interpretación del instrumento fueron; el establecimiento de unos estándares de interpretación elevados, la ampliación del repertorio, una mayor aceptación de la Flauta como instrumento de concierto en solitario, y el inicio de un enfoque y corriente pedagógica que se convertiría en toda una tradición interpretativa.

Taffanel introdujo importantes cambios en el currículo del instrumento en el Conservatorio de París estableciendo un nuevo enfoque pedagógico. Éste enfoque incluía una atención más personalizada de los alumnos y la recuperación de repertorio del barroco y clasicismo que había caído en desuso, como los Conciertos de Mozart que no se habían escuchado en París durante los últimos cincuenta años. Además, centró el foco de atención en desarrollar tanto el buen gusto y sofisticación en el estilo interpretativo como la calidad y variedad de colores del sonido⁴³. Esto contrasta con las generaciones previas de flautistas y con su predecesor en el Conservatorio, Henri Altès, que preferían centrarse en el desarrollo de un elevado nivel de virtuosismo técnico.

Blakeman usa el siguiente escrito anónimo para ilustrar el estilo virtuosístico que predominaba a mediados del siglo XIX:

El virtuosismo en la flauta es en gran parte responsable de la vulgaridad, monotonía y desagradable naturaleza del estilo de algunos virtuosos que, sin ningún gusto, abusan de sus destrezas técnicas al tratar de producir cascadas de notas en lugar de sonidos

⁴² Edward Blakeman: *Taffanel, Genius of the Flute* (New York, Oxford University Press, 2005), p. 4.

⁴³ Nancy Toff: *The flute book, a Complete Guide for Students and Performers*, Nancy Toff (ed.) Oxford Musical Instrument Series (New York, Oxford University Press, 2012), p. 247.

musicales, y terminan como prestidigitadores que apelan más a los ojos que a los oídos⁴⁴.

En respuesta a este estilo interpretativo, Taffanel se propuso establecer una nueva tradición contraria a los ideales de su predecesor en el Conservatorio de París, Henri altès. Taffanel transmitió a sus alumnos esta nueva manera de entender el instrumento, Adolphe Hennebains, Phillippe Gaubert, Georges Barrère, Georges Lauren o Marcel Moyse entre otros, fueron herederos y representantes en mayor o menor medida, dependiendo del caso, de la “nueva escuela” de la flauta travesera que comenzó con Taffanel.

Aunque existen rumores sobre grabaciones de Taffanel, de momento no se han encontrado evidencias. En concreto, Claude Dorgeuille en su obra *The French Flute School, 1890-1950*, reconoce que, aunque parece ser que Taffanel realizó una grabación en cilindro de cera coincidiendo con la inauguración de la Torre Eiffel en 1889, no se ha encontrado rastro de ella. De hecho, muy pocos de los grandes flautistas virtuosos del siglo XIX, nacidos antes de 1870, realizaron grabaciones. Muchos de ellos se encontraban al final de sus carreras, se habían retirado de la vida de concertista o sentían indiferencia hacia los procesos de grabación y sus resultados. Además, las primeras compañías discográficas mostraron poco interés en ellos. Quizá hubiera sido posible grabar y preservar las interpretaciones de Adolf Terschak (1832-1901), Johannes Donjon (1839-1912), Rudolf Tillmetz (1847-1915), o Joachim Andersen (1847-1909), pero, por diversos motivos, se desaprovechó la oportunidad. Sin embargo, algunos flautistas de esta generación como Maximilian Schwedler (1853-1940), Albert Fransella (1865-1935) o Adolphe Hennebains (1862–1914) sí que realizaron grabaciones que han preservado parte de los sonidos, estilos y técnicas del siglo XIX.

La siguiente generación de flautistas sí que produjo un número suficiente de grabaciones para analizar y comparar sus estilos individuales. Por ejemplo, la mayoría de alumnos de Taffanel realizaron grabaciones (George Barrère, Gaston Blanquart, Philiphe Gaubert, Geroges Laurent, Marcel Moyse...) ⁴⁵.

⁴⁴ Edward Blakeman: *Taffanel, Genius of the Flute* (New York, Oxford University Press, 2005), p. 98.

⁴⁵ Susan Nelson: *The flute on Record, The 78-rpm era. A discography* (Oxford, The Scarecrow Press, Inc. 2006), p. 437.

La tradición francesa llegó a generalizarse progresivamente en el mundo como el estándar estilístico de interpretación. Las causas principales de este éxito fueron:

- Las exitosas giras y tours internacionales, así como las *Master Classes* que realizaron flautistas franceses alumnos de Taffanel como Louis Fleury (1878-1926), Phillippe Gaubert (1879-1941), Marcel Moyse (1889-1984) o Renè Le Roy (1898-1985) contribuyendo a popularizar el estilo francés.
- La emigración de flautistas franceses hacia otros países, fundamentalmente en los periodos de postguerra. Muchos de los flautistas alumnos de Taffanel y Gaubert, desarrollaron gran parte de su carrera en los Estados Unidos por lo que contribuyeron a la diseminación y aceptación del estilo francés allí y, a que se considere a este país como “la segunda casa” del estilo francés de la flauta travesera⁴⁶.
- La industria discográfica contribuyó de forma notable a la diseminación de la tradición interpretativa francesa. Durante la era de la grabación eléctrica, dos flautistas destacaron por dedicar gran parte de su carrera a la realización de grabaciones; Marcel Moyse y Renè Le Roy. Por su parte, el célebre Jean-Pierre Rampal (1922-2000) fue rápidamente conocido y admirado en todo el mundo gracias al gran auge que experimentó la industria musical con el final de la guerra y el advenimiento de la grabación magnetofónica y el L.P., que todos los estudios habían adoptado a finales de 1950⁴⁷.
- La gran cantidad de flautistas extranjeros que estudiaron en Francia, adoptando el estilo francés y favoreciendo su expansión. El gran prestigio del Conservatorio y de sus profesores atrajo a París a multitud de flautistas de distintos países, por citar algunos ejemplos;
Las americanas/os Paula Robinson y Ramson Wilson estudiaron con Moyse y Robert Stallman con Rampal. Los ingleses Geoffrey Gilbert, Trevor Wye y James Galway con Le Roy, Moyse y Rampal

⁴⁶ Nancy Toff: *The flute book, a Complete Guide for Students and Performers*, Nancy Toff (ed.) Oxford Musical Instrument Series (New York, Oxford University Press, 2012), p. 104.

⁴⁷ Ardal Powell: *The Flute*, Yale Musical Instrument Series (New Haven and London, Yale University Press, 2002), p. 231-240.

respectivamente. El alemán Karl-Heinz Schutz estudió con Philippe Bernold. El japonés Shigenori Kudo estudió con Rampal. La italiana Silvia Careddu estudió con Pierre-Yves Artaud. El español Claudi Arimany estudió con Rampal. Los suizos Peter-Lucas Graf, Raymond Meylan y Aurelle Nicolet estudiaron con Moyse y Emmanuel Pahud, el más famoso de la generación actual, estudió con Michel Debost y Aurelle Nicolet.

En el **Anexo I**, incluyo información biográfica adicional sobre algunos de los personajes nombrados anteriormente:

Al flautista e inventor T. Boehm y al fabricante de flautas Louis Lot por su gran contribución al desarrollo del instrumento y de esta tradición interpretativa. A los tres intérpretes que analizo en el capítulo 3.3 de este trabajo por representar el estilo francés a través de distintas generaciones de flautistas; Marcel Moyse, J. P. Rampal y Emmanuel Pahud.

3.3. Características de la tradición interpretativa francesa.

En el siguiente capítulo explico las principales características de esta tradición ejemplificando con grabaciones en cada caso. Además, he seleccionado dos casos de estudio que son obras de referencia y de gran relevancia para la tradición interpretativa francesa: *Sirynx* de Claude Debussy y el *Concierto para flauta y orquesta* de Jacques Ibert. He escogido fragmentos concretos de grabaciones de tres de los principales representantes como son Moyse, Rampal y Pahud. El hecho de que sean flautistas de diferentes generaciones nos permite también apreciar la evolución en el tiempo de esta tradición interpretativa.

Aporto tanto el enlace a las grabaciones como la partitura (cada fragmento concreto aparece en el texto, también se puede consultar la página completa de la partitura en el **ANEXO II**).

3.3.1. Sonido, vibrato y fraseo.

De acuerdo con muchos de los autores anteriormente comentados, la característica más importante de la tradición interpretativa francesa es el sonido: Su timbre, color y claridad. Estos elementos lo diferencian de otros estilos nacionales. Geoffrey Gilbert describe el sonido francés como *naturelle*⁴⁸. Otros autores lo han descrito como brillante, puro dulce y por encima de todo, refinado⁴⁹. Muchos profesores de flauta franceses, cuando hablan sobre virtuosismo, comienzan con el aspecto del sonido.

Marcel Moyse destaca la importancia de la homogeneidad del sonido en todos los registros de la flauta, que es una de las destrezas más difíciles de adquirir⁵⁰. Sus estudiantes usaron su aun hoy día famoso método de desarrollo del sonido a partir de la interpretación, que tiene como objetivo mejorar la homogeneidad del sonido interpretando melodías conocidas de la música clásica⁵¹.

En opinión de Rampal, los cambios de registro requieren una posición de la mandíbula estable para no interferir en la homogeneidad del sonido. Lo que cambia, para él, es la dirección en la que debe salir la columna de aire. “Para producir un sonido lo más homogéneo y limpio posible, los estudiantes siempre deberían trabajar el pasaje despacio y nota por nota”. El sonido necesita fluir sin ningún tipo de tensión, el sonido francés no tiene que ser especialmente potente, por el contrario, la calidad da mejor resultado que la cantidad. El color del sonido es, por lo tanto, más importante que el volumen⁵².

La elegancia del sonido francés está directamente relacionada con la música de Debussy y con el impresionismo francés, por ejemplo, *La Mer* o *Syrinx* que

⁴⁸ Angeleita S. Floyd: *The Gilbert Legacy. Methods, Exercises, and Techniques for the Flutist* (Iowa: Winzer Press, 2004), p. 88.

⁴⁹ Nancy Toff: *The flute book, a Complete Guide for Students and Performers*, Nancy Toff (ed.) Oxford Musical Instrument Series (New York, Oxford University Press, 2012), p. 100.

⁵⁰ Ann McCutchan: *Marcel Moyse, Voice of the Flute* (Portland, Oregon, Amadeus Press, 1994).

⁵¹ Marcel Moyse: *Tone Development through Interpretation* (París, Leduc y New York, McGinnes & Marx Music Publishers, 1974).

⁵² Sheryl Cohen: *Bel Canto Flute: The Rampal School* (Iowa, Winzer Press, 2003), p. 31.

requieren de una amplia paleta de colores y timbres. En este sentido, es muy interesante la correspondencia que compartieron entre Taffanel y Camille Saint-Saëns y que fue publicada en 1982, por Edward Blakeman, que también es el autor de la biografía de Taffanel⁵³.

- **Ejemplo audición sonido⁵⁴:**

<https://www.youtube.com/watch?v=DYJ1pGkpUmA>

<i>Orphée et Eurydice</i> , Act II: Scène des Champs-Élysées.	C. W. Gluck (1714-1787).
Flauta: Marcel Moyse (1889-1984).	Piano: R. Delor?
The Gramophone Company, Ltd., París	BFR438-1; Gram: k5266.
24 marzo 1927 ⁵⁵ .	

El *vibrato* es otro de los elementos más característicos del sonido francés. Taffanel, Gaubert, Maquarre y Barrère decían que el *vibrato* no se “produce”, sino que es el resultado de un fraseo y sonido natural que surge de las propias emociones musicales⁵⁶. Característico de esta “escuela natural” del *vibrato* fueron Moyse y Rámpal, ambos lo utilizaban de forma muy expresiva, pero en sus clases no entraban en cuestiones técnicas ni fisiológicas sobre cómo realizarlo.

A. S. Floyd, en su obra *The Gilbert legacy*, explica sobre el que fuera su profesor: “...Al contrario, él buscaba un sonido cálido y cantado donde el *vibrato* surgiera de forma natural”. El mismo texto recoge unas declaraciones del propio Gilbert con respecto al *vibrato*:

⁵³ Edward Blakeman: “The Correspondence of Camille Saint-Saëns and Paul Taffanel, 1880-1906”, *Music and Letters*, vol. 63, Nº 1-2 (Enero-Abril, 1982), pp. 44-58.

⁵⁴ Se trata de la primera grabación publicada de Moyse.

⁵⁵ Susan Nelson: *The flute on Record, The 78-rpm era. A discography* (Oxford, The Scarecrow Press, Inc. 2006), p. 329.

⁵⁶ Nancy Toff: *The flute book, a Complete Guide for Students and Performers*, Nancy Toff (ed.) Oxford Musical Instrument Series (New York, Oxford University Press, 2012), p.107.

Desde mi experiencia, he podido comprobar que la preferencia de la mayoría de flautistas franceses es tocar con un *vibrato* natural, por otro lado, los flautistas ingleses son entrenados, casi desde su nacimiento, para no revelar sus emociones. Por lo tanto, para mí ha sido necesario enseñar a mis alumnos los mecanismos necesarios para tocar con *vibrato* porque los flautistas ingleses no se inclinan por ser expresivos de forma natural⁵⁷.

Moyse se esforzó en imitar el rango sonoro y estilo de otros instrumentistas y cantantes como Pau Casals (violonchelo), Gerges Enesco, Jacques Thibaud y Fritz Kreisler (violín), o Enrique Caruso (tenor)⁵⁸. Todos ellos usaban un *vibrato* continuo con el fin de producir un sonido que fuera más amplio e interesante y ganar en expresión y musicalidad⁵⁹. El *vibrato* debería servir para dar más carga expresiva a la frase musical, exactamente igual que en el canto, donde las variantes de intensidad son a veces imperceptibles, dependiendo del carácter y el estilo de la música. Esta flexibilidad en su empleo produce un fraseo y sonido lleno de vida y expresividad.

Aunque Moyse era partidario de un uso del *vibrato* espontáneo y musical él mismo hizo unas interesantes declaraciones tras escuchar una de sus grabaciones. A partir de 1925, con el advenimiento de la grabación eléctrica y el uso de micrófonos junto con las nuevas tecnologías de reproducción, el sonido de los instrumentos comenzó a ser más fiel a la realidad que con los sistemas acústicos de grabación. Moyse sintió que el nuevo medio le demandaba nuevos ajustes:

Participé en la primera grabación para “His Master’s Voice” ...
Grabamos solo los vientos y ¡fue horrible!, Mi sonido carecía de vida.
¿Qué podía hacer? Alguien me sugirió que “ondulara” el sonido, pero
yo rehusé, -mejor si voy a una granja e imito el sonido de las ovejas-

⁵⁷ Angeleita S. Floyd: *The Gilbert Legacy. Methods, Exercises, and Techniques for the Flutist* (Iowa: Winzer Press, 2004), p. 91.

⁵⁸ Jack Hiemenz: “Marcel Moyse, Master Flutist: I Imitate Caruso”, *High Fidelity/Musical America* 25.1 (1975), p. 227.

⁵⁹ Ardal Powell: *The Flute*, Yale Musical Instrument Series (New Haven and London, Yale University Press, 2002), p. 223.

Pero lo que yo hice fue desarrollar el *vibrato*. Yo fui el primer hombre que introdujo el *vibrato*, no solo en la flauta, sino en todos los instrumentos de viento⁶⁰.

Lo cierto es que, aunque Moyse hiciera estas declaraciones sobre su uso consciente y deliberado del *vibrato* a partir de su experiencia con las grabaciones, la gran mayoría de flautistas franceses que grabaron en el mismo periodo muestran un uso similar del *vibrato*, algo que, por cierto, estaba mal visto entre los flautistas ingleses.

Alain Marion (1938-1998), advirtió que el *vibrato* debe ser flexible para mejorar el fraseo y que no se debe utilizar un *vibrato* pesado para disfrazar un sonido deficiente. Según él, los estudiantes intentan a menudo forzar el *vibrato* sin entender realmente porqué lo hacen y cómo conseguirlo. En ocasiones fuerzan el sonido y terminan estrangulándolo y vibrando con la garganta en lugar de usar el diafragma y los músculos abdominales⁶¹.

De acuerdo con el estudio de Robert Philip sobre las grabaciones orquestales, en su libro *Performing Music in the Age of Recording*, los flautistas de las Orquestas Filarmónicas de Berlín y Viena y también las de Praga, Budapest y Milan, usaban un leve *vibrato* o prescindían de él durante las décadas de 1920 y 1930, mientras que la Academia de Santa Cecilia prescindía totalmente de él hasta finales de la década de 1940. Por el contrario, los flautistas de la Ópera Estatal de Dresde usaban un amplio y continuo *vibrato* en la década de 1930 mientras la Concertgebouw Orchestra de Amsterdam estaba más cerca del estilo francés, con un *vibrato* bastante rápido y flexible⁶².

⁶⁰ Ardal Powell: *The Flute*, Yale Musical (New Haven and London, Yale University Press, 2002), p. 232.

⁶¹ Kathleen Goll-Wilson: "Alain Marion 1938-1998", *Flute Talk*, Vol. 18, No. 2 (1998), pp. 27-29.

⁶² Robert Philip: *Performing music in the Age of Recording* (New Haven and London, Yale University press, 2004), p. 63-104.

- Ejemplo audición *vibrato*: <http://www.robertbigio.com/hennebains.htm>

<i>Suite</i> , Op. 116: Allegretto.	Benjamin Godard (1849-1895).
Flauta: Adolphe Hennebains (1862-1914).	Piano: Desconocido.
Gramophone and Typewriter Ltd., París.	5564h; G&T: 39188, 39196. Gram: P323; Zono: X-89165.
1908 ⁶³ .	

3.3.2. Caso de estudio: *Syrinx* de Debussy.

En 1913 el escritor Gabriel Mourey (1865-1943) encargó a Debussy (1862-1918) una música de escena para su obra teatral en tres actos *Psyché*. La pieza fue dedicada al flautista Louis Fleury quien la estrenó ese mismo año. Fleury la interpretó oculto entre bastidores y posteriormente incorporó la obra a sus conciertos. A la muerte de Fleury su viuda cedió la partitura, el único ejemplar existente, a la editorial Jobert que la publicó en 1927 con la revisión de Moyse. La pieza, de marcado corte impresionista, se ha convertido en un hito dentro de las obras para flauta sola, se mueve entre la tonalidad, la atonalidad y la modalidad con un sugestivo empleo de la escala de tonos enteros⁶⁴.

- Ficha de las grabaciones:

<i>Syrinx</i> .	C. Debussy (1862-1918).
Flauta: Marcel Moyse (1889-1984).	
Columbia, París.	WL 853-1; Col: D19056
16-18 enero 1928 ⁶⁵	

⁶³ Susan Nelson: *The flute on Record, The 78-rpm era. A discography* (Oxford, The Scarecrow Press, Inc. 2006), p. 190.

⁶⁴ Antonio Arias: *Historias de la flauta; autores y obras* (Madrid: Tiento ediciones, 2014), p. 215.

⁶⁵ Susan Nelson: *The flute on Record, The 78-rpm era. A discography* (Oxford, The Scarecrow Press, Inc. 2006), p. 330.

<i>Syrinx</i> .	C. Debussy (1862-1918).
Flauta: Jean-Pierre Rampal (1922-2000).	
DVD: <i>The Art of Jean-Pierre Rampal</i> . Radio-Canada Telecast, 1956-1966.	VAI 4227.
Televisado 28 de marzo de 1957 ⁶⁶ .	

Sonido: El siguiente fragmento, que corresponde a los compases 14-25, muestra de forma muy clara la idea del sonido francés. Rico en timbres, flexible y maleable además de brillante, sugerente y con *vibrato* continuo. Se aprecia en los dos casos como los diferentes colores empleados para *fortes* y *pianos*, así como la atención puesta en la dirección de la frase musical otorga mucha carga expresiva y riqueza a la interpretación. En el calderón del compás 25, punto de mayor tensión de la frase, hay un ejemplo claro del sonido característico del estilo francés, muy brillante pero estrecho y penetrante.

- Enlace: [Moyse, Syrinx de Debussy, 1928.](#)
- Enlace: [Rampal, Syrinx de Debussy, 1961](#)

The image shows a musical score for the piece *Syrinx* by Claude Debussy. The score is written on five staves. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as dynamics (*mf*, *p*, *f*), articulations (trills, rubato, *au Mouvt*), and phrasing slurs. A red box highlights a specific measure (measure 25) with the word "Sonido" written above it in red. The score is a transcription of the original manuscript, showing the composer's markings and the performer's interpretation.

⁶⁶ La casa discográfica VAI Music Sound and Recording ha reeditado el vídeo de esta grabación en DVD.
<http://www.vaimusic.com/product/4227.html>

Vibrato: En el siguiente fragmento, correspondiente a los compases 6-8, podemos observar cómo se desarrolla el *vibrato* en un momento de notas largas y mucha emoción musical, coincide con un final de frase al que se llega con mucha energía para resolver relajando tanto el *tempo* como la dinámica. Es muy interesante observar como ambos flautistas buscan un timbre más velado al final de la nota para terminar de una forma delicada. Vemos que el *vibrato* que emplea Rampal es más rápido y tiene menos amplitud que el de Moyse. Sin embargo, los dos lo emplean de forma continua como elemento expresivo y las dos interpretaciones se mueven dentro de la misma concepción estilística.

- Enlace: [Moyse, *Syrinx*, Debussy, 1918](#)
- Enlace: [Rampal, *Syrinx*, Debussy, 1961](#)



3.3.3. Articulación y virtuosismo técnico.

En sus *Principios de la Flauta*, de 1707, Jacques Hotteterre ya afirmaba que la articulación era un elemento importante del estilo francés⁶⁷. Muchos profesores franceses transmiten a sus alumnos que tanto la articulación como el fraseo son parte del refinamiento característico de esta tradición.

Taffanel mostró su interés sobre este aspecto en sus *Grandes ejercicios diarios de mecanismo*, que serían publicados más tarde como parte del *Método Completo de la Flauta Travesera* de Taffanel y Gaubert⁶⁸. Con el fin de una producción de calidad, ligereza, uniformidad, velocidad e igualdad en la articulación, Taffanel propone el uso de ejercicios específicos que presentan diferentes patrones de articulación que tienen que ser practicados en todo el registro del instrumento. Esto ayuda a los flautistas a obtener un dominio completo de la técnica de todos los tipos de ataque o golpe de lengua (simple, doble y triple) mientras se trabaja la velocidad y coordinación con los dedos, la claridad, etc.

Otros referentes de esta tradición interpretativa como Marcel Moyse y René Le Roy también contribuyeron a la pedagogía de la articulación en los métodos que publicaron⁶⁹. En sus ejercicios de articulación, centran el foco en el desarrollo de la claridad, igualdad y limpieza del golpe de lengua o ataque con todas las sílabas que se utilizan (t, k, d...), así como en su coordinación con el movimiento de los dedos.

⁶⁷ Nancy Toff: *The flute book, a Complete Guide for Students and Performers*, Nancy Toff (ed.) Oxford Musical Instrument Series (New York, Oxford University Press, 2012), p. 104.

⁶⁸ Paul Taffanel and Philippe Gaubert, *La méthode complete de flûte* (Paris: Alphonse Leduc & Cie, 1923).

⁶⁹ Marcel Moyse: *24 études journalières d'après Soussman* (Paris: Alphonse Leduc & Cie, 1949); René Le Roy: *Treatise on the Flute: Historical, Technical and Pedagogical*, with the collaboration of Doctor Claude Dorgeuille, trans. Marcia Fatout (Paris: Transatlantic Musical Editions, 1966).

- **Ejemplo audición articulación:**

<https://www.youtube.com/watch?v=-Yn9I9fuFLk>

<i>Flute Concerto nº 1 in G major, K. 313:</i> III mov. Rondo.	W. A. Mozart (1756-1791).
Flauta: Jean-Pierre Rampal (1922-2000).	Orquesta: The McGill Chamber Orchestra. Director: Alexander Brutt
DVD: <i>The Art of Jean-Pierre Rampal</i> ,	Radio-Canada Telecast, 1956-1966, (VAI 4227).
Televisado el 24 de febrero de 1966 ⁷⁰ .	

Los profesores del Conservatorio de París también establecieron un alto estándar de calidad y virtuosismo técnico. Para ello se esforzaron en desarrollar un sistema coherente y preciso, pero al servicio de la musicalidad. El propósito de la práctica de cualquier habilidad o ejercicio técnico siempre debe tener el objetivo de ayudar a la interpretación de la música y no simplemente por el hecho de dominar una técnica por mero virtuosismo. En sus métodos se incluyen variados ejercicios de mecanismo basados en escalas y patrones con arpeggios que se extienden por todo el registro de la flauta.

El uso de estudios o pasajes con alta dificultad técnica del repertorio para flauta son una parte importante de los métodos de Barrère, Moyse y Le Roy entre otros. Estos métodos siguen siendo referencia hoy en día en la mayoría de conservatorios.

⁷⁰ La casa discográfica VAI Music Sound and Recording ha reeditado el vídeo de esta grabación en DVD.
<http://www.vaimusic.com/product/4227.html>

- **Ejemplo audición virtuosismo técnico:**

<http://www.robertbigio.com/gaubert.htm>

<i>Fantaisie Pastorale Hongroise</i> , Op. 26	Franz Doppler (1821-1883).
Flauta: Philippe Gaubert (1879-1941);	Piano: -
The Gramophone Company, Ltd., París.	03330v; Gram: 039157, W380.
3 marzo 1920 ⁷¹ .	

3.3.4. Caso de estudio: *Concierto para flauta de Jacques Ibert*.

El Concierto para flauta de Jacques Ibert (1890-1962) es otro de los hitos del repertorio para el instrumento. Si exceptuamos el de Reinecke, cuya estética está más cercana a la del siglo XIX, el concierto de Ibert es el primer gran concierto del siglo XX. Fue encargado por Moyse, recién nombrado profesor del Conservatorio de París en 1932. Lo estrenó en 1934 en la Sociedad de Conciertos del Conservatorio, bajo la dirección de Philippe Gaubert. Entre el público, cuenta el propio Moyse, se encontraban Milhaud, Honegger, Puolenc, Martínú, Stravinski y Roussel. El mismo año, el movimiento final fue la obra obligada en el *Concours* de flauta de Conservatorio. La obra es un buen ejemplo de refinada técnica compositiva en la que el autor explora las cualidades sonoras y musicales del instrumento⁷².

⁷¹ Susan Nelson: *The flute on Record, The 78-rpm era. A discography* (Oxford, The Scarecrow Press, Inc. 2006), p. 170.

⁷² Antonio Arias: *Historias de la flauta; autores y obras* (Madrid: Tiento ediciones, 2014), p. 404.

- Ficha de las grabaciones:

<i>Concierto para flauta y orquesta,</i> mov. I y III.	Jacques Ibert (1890-1962).
Flauta: Marcel Moyse (1889-1984).	Orquesta: Eugène Bigot.
The Gramophone Company, Ltd. París.	I mov: 2LA 738-1; Gram: L1013 III mov: 2LA 741-2,3; Gram: L1014
1 diciembre 1935 ⁷³ .	

<i>Concierto para flauta y orquesta,</i> mov. I y III.	Jacques Ibert (1890-1962).
Flauta: Emmanuel Pahud (1970-)	Orquesta: Orchester Der Tonhalle Zürich. Director: David Zinman.
EMI Records Ltd. Ingeniero: Simon Eadon. Productor: Stephen Johns.	DDD; PM 518.
2003.	

⁷³ Susan Nelson: *The flute on Record, The 78-rpm era. A discography* (Oxford, The Scarecrow Press, Inc. 2006), p. 336.

Articulación: El siguiente fragmento, correspondiente a los compases 25-32 del III movimiento, combina la dificultad de sonar *ligero* y ágil en un pasaje de gran dificultad técnica. Notas rápidas, saltos, distintos grupos de notas ligadas, triple picado en *stacato*... Algo muy distintivo en la tradición francesa es, precisamente, la claridad y limpieza de los ataques y los pasajes en *stacato*. Su sonido muy timbrado y definido contribuye a esta claridad. En los dos casos se aprecia esta cualidad estilística. El *tempi* de Pahud es algo más rápido, pero como en los casos anteriores podemos pensar que la idea musical en este pasaje de los dos intérpretes es muy parecida.

- **Enlace:** [Moyse, Concierto para flauta, III mov. Jacques Ibert. 1935](#)
- **Enlace:** [Pahud, Concierto para flauta, III mov. Jacques Ibert, 2003](#)

Articulación

The image displays a musical score for flute, specifically measures 25 through 32. The score is written on three staves. The first staff (measures 25-27) begins with a *pp* dynamic and a triplet of eighth notes. The second staff (measures 28-30) features a *f* dynamic followed by a *p* dynamic. The third staff (measures 31-32) starts with a *pp* dynamic. The score includes various articulation marks, such as slurs and accents, and dynamic markings like *f* (forte) and *pp* (pianissimo). The word "Articulación" is written in red above the first staff. The word "tempi" is written above the second staff. The word "Articulación" is also written in red above the third staff.

Virtuosismo técnico: El siguiente pasaje se corresponde con el inicio del concierto de Ibert, compases 1-15 del I movimiento. Muy exigente desde la primera nota a la que suceden una larga retahíla de semicorcheas con grandes saltos entre las notas y que deben ser interpretadas, a petición del compositor, *fortissimo* pero con *staccato*, lo cual aumenta su complejidad. Entre el compás 8 al 10, las ligaduras producen síncopas que contribuyen al carácter rítmico y frenético de este movimiento. Es curioso que ninguno de los dos intérpretes renuncia a *vibrar* el sonido durante la síncopa, aun tratándose de valores de poca duración y con muy poco tiempo para hacerlo.

- Enlace: [Moyse, Concierto para flauta, I mov. Jacques Ibert. 1935](#)
- Enlace: [Pahud, Concierto para flauta, I mov. Jacques Ibert, 2003](#)

Virtuosismo técnico

1

Allegro (♩ = 120)

8

13

ff stacc.

5

f

4. CONCLUSIONES.

La tradición interpretativa francesa de la flauta travesera comienza con Claude Taffanel en la segunda mitad del siglo XIX gracias a la enorme influencia e inspiración que ejerció sobre los flautistas de su tiempo y de las siguientes generaciones. La nueva flauta Boehm de 1847 y su adopción oficial por el Conservatorio de París en 1860 favorecieron el éxito y diseminación internacional tanto del nuevo instrumento como del nuevo estilo interpretativo, aunque como hemos visto, la acogida de la flauta Boehm, que se acabaría generalizando, fue más lenta en algunos países que la recibieron con menos entusiasmo y que se esforzaron en mantener las señas de identidad de sus propios estilos nacionales.

Hemos visto como, en opinión de algunos autores como Claude Dorgeuille, la tradición francesa desapareció a mediados del siglo XX, sin embargo, otros autores como Powell, Toff o Wye hablan de evolución y de cómo esta tradición se ha mezclado con otras dando lugar a lo que han denominado “el estilo internacional” que sin embargo mantiene una gran influencia francesa.

Gracias al fácil acceso a grabaciones históricas que nos permiten las nuevas tecnologías he podido concretar y ejemplificar de una forma práctica y aplicada y no meramente teórica las principales características estilísticas que comparten los flautistas ligados a esta tradición interpretativa. El estilo francés se refiere principalmente al sonido, al uso de un *vibrato* continuo y un fraseo muy expresivo inspirado en la voz y el canto, así como a una gran claridad y control de la articulación y un alto nivel técnico al servicio de la musicalidad y no del mero virtuosismo. Muchas de estas cualidades ya no son exclusivas de esta tradición interpretativa ya que fueron introducidas en otros países por flautistas franceses o que habían estudiado en Francia y son, hoy en día, internacionalmente aceptadas.

El estudio de casos que he realizado, de las obras de Debussy e Ibert, así como el resto de grabaciones históricas presentadas en este trabajo, me permiten concluir que efectivamente existe una tradición interpretativa francesa de la flauta travesera y que no se trata de un mito. He podido demostrar cómo esta tradición ha evolucionado a través de diferentes generaciones de flautistas,

pero manteniendo sus señas de identidad. En las grabaciones de M. Moyse, J.P. Rampal y E. Pahud hemos podido reconocer los fundamentos del estilo francés, y he podido demostrar que esta tradición no ha desaparecido, sino que, por el contrario, se mantiene viva y ha llegado hasta nuestros días. Además, sigue influenciando a los flautistas de todo el mundo gracias en parte, al gran corpus de métodos de flauta que publicaron los profesores del Conservatorio de París y que siguen siendo referencia hoy en día en la mayoría de conservatorios.

5. BIBLIOGRAFÍA Y SITOGRAFÍA.

5.1. Bibliografía.

- Arias, Antonio: *Historias de la flauta; autores y obras* (Madrid: Tiento ediciones, 2014)
- Bate, Philip: *The flute. A study of its history, development and construction*, Instruments of the orchestra, vol. 1 (London: Ernest Benn, New York, W. W. Norton, 1979. 2nd ed.)
- Blakeman, Edward: *Taffanel, Genius of the Flute* (New York, Oxford University Press, 2005)
- Blakeman, Edward: "The Correspondence of Camille Saint-Saëns and Paul Taffanel, 1880-1906", *Music and Letters*, vol. 63, Nº 1-2 (Enero-Abril, 1982)
- Cohen, Sheryl: *Bel Canto Flute: The Rampal School* (Iowa, Winzer Press, 2003)
- Dorgeuille, Claude: *The French Flute School, 1860-1950* (London: Tony Bingham, August, 1986)
- Fitzgibbon, H. Macaulay: *The Story of the Flute*, 2ª ed., rev. (New York: Scribners, 1928)
- Floyd, Angeleita Stevens: *The Gilbert Legacy. Methods, Exercises, and Techniques for the Flutist* (Iowa: Winzer Press, 2004)
- Giannini, Tula: *Great Flute Makers of France: The Lot and Godfroy Families 1650-1900* (London: Tony Bingham, 1993)
- Goll-Wilson, Kathleen : "Alain Marion 1938-1998", *Flute Talk*, Vol. 18, No. 2 (1998)
- Hiemenz, Jack: "Marcel Moyse, Master Flutist: I Imitate Caruso", *High Fidelity/Musical America* 25.1 (1975)
- Hoteterre, Jacques: *Principes de la Flûte Traversière ou flute d'Allemagne. De la Flute a bec, ou flute douce, et du haut-bois* (París, Cristophe Ballard, 1707)

- Le Roy, René: *Treatise on the Flute: Historical, Technical and Pedagogical*, with the collaboration of Doctor Claude Dorgeuille, trans. Marcia Fatout (Paris: Transatlantic Musical Editions, 1966)
- McCutchan, Ann: *Marcel Moyse, Voice of the Flute* (Portland, Oregon, Amadeus Press, 1994)
- Montgomery, William and Sally J. Yearwood: "Geoffrey Gilbert – Teacher of the Greats", *Flute talk*, Vol. 3, N° 5 (Enero 1984)
- Moyse, Marcel: *De la sonorité: art et technique* (Paris: Alphonse Leduc, 1932)
- Moyse, Marcel: *Tone Development through Interpretation* (París, Leduc y New York, McGinnes & Marx Music Publishers, 1974)
- Moyse, Marcel: *24 études journalières d'après Soussman* (Paris: Alphonse Leduc & Cie, 1949)
- Nelson, Susan: *The flute on Record, The 78-rpm era. A discography* (Oxford, The Scarecrow Press, Inc. 2006)
- Philip, Robert: *Performing music in the Age of Recording* (New Haven and London, Yale University press, 2004)
- Powell, Ardal: *The Flute*, Yale Musical Instrument Series (New Haven and London, Yale University Press, 2002)
- Taffanel, Claude y P. Gaubert: *Méthode Complète de Flûte* (Paris: Alphonse Leduc, 1923)
- Toff, Nancy: *The flute book, a Complete Guide for Students and Performers*, Nancy Toff (ed.) Oxford Musical Instrument Series (New York, Oxford University Press, 2012)
- Wye, Trevor: *Marcel Moyse, an extraordinary man* (Iowa: Winzer Press, 1993)

5.2. Sitografía.

- Bigio, Robert: <http://www.robertbigio.com/index.htm> (última consulta: marzo de 2017)
- Blakeman, Edward: "Gilbert, Geoffrey", *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*, Oxford University Press (última consulta: marzo de 2017):
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/11127?q=gilbert&search=quick&pos=12&start=1#firsthit>
- Blakeman, Edward: "Moyse, Marcel", *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*, Oxford University Press (última consulta: marzo 2017):
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/19264>
- de Jong, Edward: <http://www.robertbigio.com/de-jong.htm>
- Kincaid, William: <http://www.robertbigio.com/kincaid.htm>
- Kiriomatsuka: <https://www.youtube.com/user/Sonorekirio/videos>
- Murchie, Robert: <http://www.robertbigio.com/murchie.htm>
- Niedermayr, Josef: <http://www.robertbigio.com/niedermayr.htm>
- VAI Music Sound and Recording:
<http://www.vaimusic.com/product/4227.html>
- VictrolaCredenza:
<https://www.youtube.com/channel/UCUmOsKiNAuAEO3Vsch0ep3g>

6. ANEXOS.

6.1. Anexo I: Breves biografías.

6.1.1. Theobald Boehm (1794-1881).

Theobald Boehm nació en Munich. Orfebre, flautista, compositor y empresario, inventó la flauta que llegaría a convertirse, con muy pocos cambios, en el instrumento que hoy en día conocemos.

En 1832 presentó su nueva flauta con mecanismo de anillos pero que mantenía el tubo cónico del sistema anterior. En 1847 desarrolló un segundo modelo reemplazando el cuerpo cónico por uno cilíndrico (con una cabeza parabólica) y la madera por metales como la plata. Aunque muchas de las flautas cilíndricas sistema Boehm hasta principios del siglo XX se siguieron fabricando en madera.

En 1860, cuando Louis Dorus sucede a Jean-Louis Tulou en el cargo de profesor del Conservatorio de París, la versión francesa de la flauta cilíndrica Boehm se adoptó de forma oficial en el Conservatorio. Ese mismo año, Paul Taffanel ganó el primer premio del *Concours* con una flauta Boehm.

6.1.2. Louis Lot (1807-1896).

Louis Lot fue fabricante oficial de flautas para el Conservatorio de París desde que Louis Dorus accedió al cargo de profesor en 1860. Durante los siguientes cien años su nombre ganó gran prestigio gracias a la calidad de sus instrumentos.

Lot y su socio, V. Godfroy fabricaron la primera flauta sistema Boehm en Francia en 1837 y diez años más tarde la firma adquirió los derechos para fabricar flautas cilíndricas Boehm en Francia. Aparte del propio taller de Boehm en Munich, la única otra licencia de fabricación fue para la firma londinense Rudall & Rose, después Rudall, Carte & Co.

En 1887, el flautista Charles Mol, llevó la primera flauta L. Lot de plata con pata de si, a la Boston Symphony orchestra. Ante el éxito del instrumento, los constructores George Winfield Haynes (1866-1947) y su hermano William Sherman Haynes (1864-1939) que tenían un taller de construcción y reparación de flautas en Boston, copiaron la flauta de L. Lot teniendo en cuenta también los nuevos diseños de la firma Boehm & Mendler.

6.1.3. *Marcel Moyse (1889-1914).*

Tras sus dos etapas como profesor del Conservatorio de París (1932-40 y 1946-48), sus celebradas grabaciones desde la década de 1920 y sus influyentes masterclasses en las décadas de 1960 y 1970 en Suiza, Estados Unidos, Inglaterra y Japón, Moyse representa, para muchos oyentes, el ideal de la tradición interpretativa francesa del siglo XX.

Escribió un gran número de libros de ejercicios y estudios contribuyendo de forma notable a la didáctica del instrumento. Para Moyse lo más importante es la calidad del sonido y la musicalidad.

Hay publicadas dos biografías de Moyse:

- Trevor Wye: *Marcel Moyse, an extraordinary man* (Iowa: Winzer Press, 1993).
- Ann McCutchan: *Marcel Moyse, Voice of the Flute* (Portland, Oregon, Amadeus Press, 1994).

6.1.4. *Jean Pierre Rampal (1922-2000).*

Flautista francés que consiguió imponer la flauta como instrumento solista en el siglo XX. Nació en Marsella y comenzó a estudiar música con su padre en el Conservatorio de Marsella y más tarde en el de París, donde ganaría el *premier Prix* en 1944. Destaca por la calidad de su sonido, su agilidad técnica, su impecable articulación y su gran expresividad.

Ha sido flauta solista de la Vichy Opéra orchestra (1946-50), la Paris Opéra (1956-62) y concertista internacional desde 1947 recorriendo Europa, Africa, Estados Unidos y el este asiático.

Rampal fue un gran entusiasta del repertorio olvidado del siglo XVIII. Sus numerosas grabaciones incluyen música de J. S y C. P. E. Bach, Vivaldi, Mozart, Pergolesi... y compositores del siglo XX como Debussy, Ravel, Ibert o Prokofiev entre otros.

6.1.5. Emmanuel Pahud (1970-).

Emmanuel Pahud es un flautista franco-suizo. Es solista de la Orquesta Filarmónica de Berlín además de solista internacional. Comenzó sus estudios en Roma. En 1970 consiguió el primer premio en el Conservatorio de París tras haber estudiado con flautistas como Michel Debost, Alain Marion y Pierre Artaud y continuó su aprendizaje con Aurèle Nicolet. Con 22 años fue nombrado solista de la Orquesta Filarmónica de Berlín, bajo la batuta de Claudio Abbado. Es, hasta hoy, el solista más joven en conseguir este puesto.

Desde 1996, es artista exclusivo del sello EMI CLASSICS. Su aclamada discografía incluye los Conciertos de Mozart, los conciertos de Telemman y música de Bach con "The Berlin Baroque Soloist", los conciertos de Khachaturian e Ibert con "The Zurich Tonhalle Orchestra" bajo la dirección de David Zinman, un CD que incluye la sonata de Prokofiev, música de Debussy, Ravel y Gubaidulina con la Orquesta Sinfónica de Londres y bajo la dirección de Rostropovich, sonatas de Franck, Strauss y Widor y música de cámara francesa con Paul Meyer, Francois Meyer y Le Sage entre otras muchas grabaciones.

Pahud ha sido aclamado por su versatilidad, su bello sonido, su musicalidad innata, su extraordinaria técnica y su talento.

6.2. Anexo II: Partituras.

6.2.1. Claude Debussy: *Syrinx*.

Syrinx

à Louis Fleury

Cl. Debussy
(1913)

FLÛTE SEULE

Très modéré

mf

p

p

p

p

Retenu

Un peu mouvementé (mais très peu)

p

Copyright by J. Jobert 1927
Renouvelé 1954

Société des Éditions JOBERT
76, Rue Quincampoix
75003 PARIS

J.J. 344

Tous droits d'exécution et d'arran-
gements réservés pour tous pays.

3

mf *p*

Cédez Rubato

p *p* *p*

p *p* *p*

(trille) *(trille)* *mf* *au Mouvt (très modéré)*

dim.

p *p*

En retenant jusqu'à la fin. *Très retenu*

p marqué *perdendosi*

Imprimerie Rolland Père et Fils - Paris
Tél. : 208-76-83

6.2.2. Jacques Ibert: *Concerto pour Flûte et Orchestre* (I mov.).

CONCÉRTO

pour Flûte et Orchestre

FLÛTE SOLO

Virtuosismo técnico

JACQUES IBER

I

Allegro (♩ = 120)

ff stacc.

8

13

22

27

31

35

39

44

48

ff

6.2.3. Jacques Ibert: *Concerto pour Flûte et Orchestre* (III mov.).

III

Allegro scherzando (♩ = 176)

1 1 1 1

6

12

16

20

Articulación

25

28

31

34

37

41

Attac. Sol

V. S.